مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد ١٤، (٢٠٠٠)

التشخيص في القصيدة الغندرامية* قراءة نقدية في بعض شعر أمل دنقل (١)

The Characterizaion In Iyric-Dramatic Poem In Amal Dongol's Poetry

فوزي الحاج

Fawzi Al-Haj

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين.

تاريخ التسليم: (١٥/٢/١٩٩٩)، تاريخ القبول: (١/٤/٢٠٠٠)

ملخص

تقوم هذه الدراسة بتتبع تقانة التشخيص الدرامي عند أمل دنقل كوسيلة جديدة استعانت بها القصيدة الغنائية، ما أكسبها قدرة على التعبير لم تكن موجودة قبل استغلال الوسائل الدرامية المختلفة.

أما أنواع التشخيص المختلفة التي وقفت عندها الدراسة فهي:

أولاً: شخصية القناع وهي شخصية تاريخية يتخفى الشاعر وراءها ليقول ما يريد بصوتها وباسمها.

ثانياً: الشخصية الموضوعية وهي تلك التي تبتعد عن الأنا، سواء الأنا المباشرة أم غير المباشرة.

ثالثاً: الشخصية المغتربة، أي تلك التي لا تستطيع الانسجام مع ما حولها و من حولها.

رابعاً: الشخصيات السياقية وهي تلك الشخصيات الثانوية التي يستدعيها السياق.

هذا مع ملاحظة أن غالبية شعر الشاعر المدروس تميل إلى الجانب الدرامي أكثر من الغنائي.

---

* "الغندرامية" اقتراح لمصطلح منحوت من الغنائية والدرامية، للدلالة على القصيدة الغنائية التي تشكلت من عناصر درامية ، كالشخصية والحدث والصراع إلخ.....

Abstract

This research is tackles the dramatic characterzation in the poetry of Amal Dongol as a new technique in the Iyric Poetry, which males it mor expressive.

The research studies these types characterization:

1. The mask character which means a historic character where the poet can speak whatever he wants through it.
2. The objectiv character which stands away from the poet himself.
3. The alienat character which cannot conform with the others.
4. The secondary character which is created just to help the main character in the poem.

At last, the study has noticed that majority of Dpngl's Iyric poetry use the drama, and that was the main cause of it succiss.

مدخل

إن أكثر الشعر الغنائي قد ودّع الغنائية !!

يرجع الفضل إلى الشاعر خليل مطران في الاحتفال بالجانب الموضوعي في الأدب عامة والشعر خاصة ، فقد لاحظ منذ وقت مبكر _ مطلع القرن العشرين _ أن التطور في الآداب الأوروبية إنما تم من خلال الموضوعية وليس الغنائية ، لذا بادر إلى كتابة العديد من القصائد القصصية ، أو القصص الشعرية (٢) ، كما بادر إلى ترجمة العديد من مسرحيات شكسبير وكورني وراسين ، وكان ذلك قبل أن يخرج إليوت على العالم بنظريته عن المعادل الموضوعي objective correlative (٣).

على أن جهود مطران المبكرة تلك لم تكن السبب المباشر وراء نشوء القصيدة "الغندرامية"، والتي يُعد التشخيص- وهو وجود ذات أخرى غير ذات الشاعر- أهم عناصرها ، فلقد تأخرت نشأة هذا اللون من الشعر حتى الخمسينات من هذا القرن ، ثم أخذ هذا الشعر في الانتشار حتى أصبح أكثر الألوان الشعرية قوةً وانتشاراً، ويعود هذا الانتشار إلى العوامل التالية :

أولاً: التأثر المباشر بآراء إليوت حول المعادل الموضوعي ، واقتناع الشعراء بأن" مركز القيمة في الأنموذج الذي نصنعه من مشاعرنا ، وليس في مشاعرنا نفسها " (٤)

ثانياً: شيوع الفلسفات الاشتراكية والالتزام أدى إلى موات الفردية وظهور الشخصية الجماعية ، فلم يعد الشعر بوحاً ذاتياً ، وإنما أصبح وسيلة لتغيير العالم نحو الأفضل ، وبذا تراجع الذاتي ليحل محله الموضوعي؛ أي الدرامي ، إن كل الشعر،قديمه وجديده، تعبير عن خبرة شعورية ،هذا صحيح ، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتُشتق منها لاتكفي ، فالشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها .(٥)

ثالثاً: الانفتاح على الثقافات الإنسانية ، بعد أن أصبح العالم قرية كبيرة ،و أصبحت الاستفادة من التراث العالمي ضرورة لابد منها لأي شاعر عميق ، وهذا التراث العالمي ينتمي ـ في مجمله ـ إلى الفن الدرامي، بدءاً بهوميروس وانتهاءً بشكسبير والكلاسية الجديدة ،" فالعصر الحديث لم يعد يقنع بالشاعرالعفوي لأن مثل هذا الشاعر لن يتجاوز "السطوح الظاهرة" مهما كانت موهبته الشعرية .(٦)

رابعاً: التطور الذي شمل جميع مناحي الحياة ،إذ اقتضى تطوراً وتغييراً في التعبير الشعري، تمثل في الانتقال من الغنائية إلى الدرامية، ذلك أن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، كما لاحظ د. عز الدين إسماعيل بحق ، فالتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي .(٧) وينقل إسماعيل عن إليوت قوله : إن الشاعر كلما ازداد نضجاً ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي . لقد أدرك الشاعر أن الشعر إذا أُريد له أن يتجدد ويخلد ، فإن ذلك يتم بتجدد المضامين ، إضافة إلى الأشكال ، وربما أدرك الشاعر أيضاً أن من أهم السبل لإغناء الشعر هو إفادته من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح والرواية ، حيث الحدث والمشكلة والأبطال والواقع .(٨) ولقد توسع الأدباء في المزج بين الأجناس الأدبية المختلفة وهدم الأسوار المنيعة التي كانت تفصل مابينها ، حتى وجدت حالة تُسمى ب"التناص البنائي "أي دخول بناء في بناء آخر .

خامساً: الإدراك المأساوي للحياة ، وفقدان هذا النوع من الإدراك هو السبب في خلو تعبيرنا الفني القديم من النزعة الدرامية . ونتيجة لذلك لم تتغلغل الدراما في الشعر القديم نفسه..والسبب في ذلك أن الشاعر القديم لم يعرف المنهج الدرامي في نظره إلى الأشياء أو الحيلة ولم يصطنعه، قد نجدالشاعركغيره من الناس يعيش المأساة ولكنه لايفقهها ، قد يحسها ويحاول التعبير عنها لكنه التعبير العاطفى الغنائى لا التعبيرالدرامى(٩).

وللقصيدة "الغندرامية "مراتب ودرجات ،أولاهاوأعلاها قيمة التشخيص(خلق الشخصيات) ويتلوها الصراع فالحوار فالأحداث. أما لماذا كان التشخيص أولها وأعلاها،فلأنه من خلال الشخصيات فقط يتم الصراع وتقع الأفعال ويدور الحوار،وبدون هذه الشخصيات لايكون شيئاً مما سبق، والفرق بين موقع الشخصية فى الدراما البحتة وموقعها فى القصيدة الغندرامية هو الذى يحدد الفرق بين الجنسين الأدبيين ،فالشخصية فى الدراما تقع ثانية بعد الحبكة ،كما تقع ثانية بين مجموعة عناصر، لكنها فى القصيدة الغندرامية تقع فى الصدارة ،وقد لايتلوها شيءمن عناصر الدراما الأخرى أو يتلوها بعضها ويتخلف بعضها الآخر،وذلك بعكس الدراما التى يجب أن تتوافرفيها كل العناصر الدرامية. والفارق الأخير بين الشخصية فى الدراما والشخصية الغندرامية هو أن الشخصية الدرامية تكون كاملة الملامح مرسومة بأبعادها الثلاثة الجسدية والاجتماعية والعقلية، وتكوّن هذه الأبعاد فيما بينها بعداً رابعاً هو البعد النفسى، فى حين أن الشاعر فى القصيدة الغندرامية يتناول جانبا واحداً من الشخصية هو الجانب الذى يتفق مع الفكرة والهدف من وراء" خلق الشخصية"وهذه الشخصيات فى الغالب تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو ، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه.(١٠)

فالتشخيص إذن يعني عملية خلق الشخصيات الفنية كي تنوب عن المعاني والحالات والأفكار والعواطف الغنائية، وهذا ما يؤكد المقولة التي بدأنا بها: إن أكثر الشعر الغنائي قد ودّع الغنائية. كما كان التشخيص من العوامل التي ساعدت الشاعر على إخفاء شخصيته الحقيقية، فالشعر عنده ليس بوحاً ذاتياً، وليس استعراضاً لتفاصيل حياته، وإنما وسيلة لدفع الحياة إلى الأمام، وسيلة لقهر القهر.

والتشخيص هنا أقرب إلى الكلمة characterization منه إلى الكلمة impersonate التـــي تتعلق بعملية التمثيل دون التأليف، أي عملية تقمص الممثل للشخصية، وهي أيضاً أبعد بكثير مـــن المصطلح personification الذي يعني نسبة صفات البشر إلى الأفكار المجردة، وهذا نوع من المجاز البلاغي ، وإن ظل هناك خيط رفيع يتصل بهذا المعنى ، وهو أن الشاعر يحيل عواطفـــه وأفكاره إلى شخصيات من لحم ودم ، وهذا ــ في رأيي ــ أرقى أنواع المعادل الموضوعي .

أمل دنقل والقصيدة الغندرامية

ربما كان أمل دنقل من أكثر الشعراء العرب المعاصرين إفادة من الدراما بل والسينما فـــي شعره ، مما حقق المعنى الكامل للقصيدة الغندرامية ، وحول هذه الإفادة من المتغيرات النوعيـــة المعاصرة يقول د. صلاح فضل :" ولعل أمل دنقل أن يكون نموذجاً مبكـــراً لـــهؤلاء المبدعيـــن المحدثين الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني واستطاعوا أن يترجموا وعيهم إلى تقنيات "(١١).

وإذا كنا قد أرجعنا انتشار القصيدة الغندرامية لخمسة عوامل ، فإن هذه العوامل تتضح فـــي شعر أمل دنقل أكثر من غيره ، فلقد تأثر بأفكار إليوت حول المعادل الموضوعـــي بـــل وحـــول توظيف التراث ، ربما كانت هذه الاستفادة عبر وسيط في البداية كالسياب وصلاح عبد الصبـــور ولويس عوض ، إلا أنه اتصل بالثقافة الغربية مباشرة وقرأ إليوت كما قرأ غيره وظهرت استفادته من كل ما تمثل من الثقافة الغربية ، ولقد منعته ثقافته العربية ،بل وشخصيته العربية من الذوبـــان في الثقافة الغربية كما حدث للكثيرين ، لذا عدّه د. سيد البحراوي _ فـــي "البحـــث عـــن لؤلـــؤة المستحيل" و" في الحداثة العربية" _ النموذج الإيجابي للحداثة العربية .

أما العامل الثاني وهو شيوع الفلسفات الاشتراكية ، فلقد عُرف أمل بميوله اليسارية وإن لـــم يكن شيوعياً في يوم من الأيام ، لكنه انحاز وبوضوح إلى جانب الجماهير العريضة ، ولم تكـــن "الأنا"التي يستخدمها الشاعر هي" الأنا الخاصة"بأمل دنقل ، إنها" الأنا الجمعيـــة" ، إنـــه يتحـــدث بصوت الفقراء والمساكين والمقهورين والمغتربين ، لذا يلمس القارئ العادي نفسه وراء هذه الأنا

التي استخدمها الشاعر ولايشعر بأية مسافة بينه وبينها ، ذلك أن النضال الذي ارتضاه أمل يفرض عليه الذوبان في المجموع ، وكان موقفه النضالي هذا ـ كما تروي عبلة الرويني ـ قد جعله في" الخندق "المقابل لبعض أدعياء الحداثة في مصر ،" وكان شديد السخط عليهم لأنهم يرتدون عباءة أدونيس المضللة ، حيث يستخدمون الحداثة الفنية هروباً من الحداثة الفكرية ، التي لا تفعل أكثر من تحديث العين العربية ، تاركة تحديث الفكر والوجدان العربي "(١٢).

أما العامل الثالث وهو الاستفادة من الثقافة العالمية فإن أمل من الشعراء القلائل جداً الذين حازوا ثقافة عالية، وإن كان أكثر توظيفاً للشخصيات العربية من الشخصيات الإغريقية فإن ذلك عائد لأسباب قومية بحتة . أما عن التطور الذي اقتضى الوصول للشكل الدرامي ، فإن الشاعر يصرح : "إنني دائم البحث عن حلول جديدة لمشاكل القصيدة الحديثة سواء من جهة اللغة أو الموسيقى أو البناء". (١٣) فقد كانت قضية تطوير القصيدة ماثلة في ذهنه دائما.

وأخيراً فإن عنصر إدراك المأساة قد أوصله إليه وعيه الحاد الذي جعله يدرك حجم "الهزيمة" في حين كان الجميع يهللون للانتصارات الوهمية !!!وربما كانت هذه المأساوية قد طبعت شعره بطابع قاتم، فهو دائم الحزن ،ودائم الغربة،والواقع لديه شديد المرارة ولا يكون هذا الواقع جميلاً إلا في نظر السذج.(١٤) وإلى هذا الإدراك المأساوي يعزو د.سيد البحراوي انتشار المفارقة الدرامية في شعر أمل، هذه المفارقة التي تثير السخرية المرة أو الفكاهة المأساوية ويرى البحراوي أن هذه المفارقة ليست مجرد تقنية بل وعياً بالعالم حكم وجود الشاعر وقيمه وادراكه للواقع العربي الذي عاش فيه،والذي مثل التناقض العميق خاصيته الأساسية.(١٥)

ملاحظات حول المنهج

كانت الصعوبة الحقيقية التى واجهت البحث هى كيفية تقسيم الشخصيات ،فقد رسم الشاعر عالماً واسعاً من الشخصيات ،فكانت القصيدة تشمل أكثر من شخصية، فهل يمكن تشظية القصيدة الواحدة الى شظايا تحت كل عنوان ؟أم ننظر الى القصيدة وحدة واحدة مع التغاضى ـ قليلاً ـ عن ذلك التداخل بين الشخصيات ؟ لقد وجدت أن الخطأ الثانى أقل إخلالاً بالدراسة ،ذلك أن روح

التشخيص فى الشعر قد عملت على توحيد القصيدة بشكل لم تعرفه من قبل ،وأنه لا يجوز تفتيتها بعد ذلك ،بعد أن نجح الشاعر فى تحقيق تماسكها.وكان التقسيم الذى ارتضيته للدراسة كالآتى :

١. شخصية القناع
٢. الشخصية الموضوعية
٣. الشخصية المغتربة
٤. الشخصيات السياقية

أولاً:شخصية القناع

والقناع شخصية تاريخية – وأحياناً قليلة معاصرة – يتخفى الشاعر وراءها ليقول كل ما يريد بصوتها وباسمها، ويتوقف نجاح القناع على مدى الموائمة التي يحققها الشاعر بينه وبين تلك الشخصية ، كما يمكن أن يتم القناع عبر موجودات أو مخلوقات مختلفة كالطيور أو الحيوانات .

القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته ، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود تفصل بينه وبين الشاعر مسافة ما، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها ، فالانفعالات الأولى ، لم تعد تمثل شكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل "(١٦)

فالقناع إذن رمز يتخذه الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية ، شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن تخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره ، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات ، تنطق القصيدة بصوتها، وتقدمها تقديماً متميزاً يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها ، أو علاقتها بغيرها ، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا – معها – أننا نستمع إلى صوت الشخصية ، ولكننا ندرك أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله ، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة.(١٧)

والقناع الأول الذي سنبدأ به حديثنا هو قناع المتنبي في القصيدة الشـــهيرة "مـــن مذكـــرات المتنبي في مصر"(١٨) ولهذا القناع صفة حميمية بالنسبة للشاعر، فهو أقرب الأقنعة إلى نفســـه، وذلك للعديد من أوجه الشبه بينهما: فكلاهما شاعر، فارس من فرسان الكلمة، وكلاهما يؤرقه هـم العروبة والعرب، وكلاهما يدعو لمحاربة الروم – القدماء والجـــدد – لتحريـــر الأرض والإرادة العربية، وأخيرا فإن كلا منهما يبحث عن البطل المنقذ، ويبكي وجود الحاكم الجبان المتخاذل .

وظف الشاعر في هذه القصيدة العديد من الشخصيات أولها شخصية المتنبـــي "القنـــاع" ثـم شخصية سيف الدولة " الحلم " ثم شخصية كافور" الواقع " ، إلى جانب بعض الشخصيات السياقية التي تهدف إلى خدمة الفكرة الأم ، كشخصية المعتصم والمرأة العربية المأسورة وليلى الأخيليـــة وخولة والجارية.يبدأ الشاعر قصيدته الغندرامية الحافلة بالشخصيات الناطقة بلسان المتنبي بمقدمـة تمهد وتوحي بل وتلخص المغزى العام للقصيدة :

أكره لون الخمر في القنينة
لكنني أدمنتها استشفاءا
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصور ببغاءا:
عرفت فيها الداءا !

ويكون كل ما يذكره الشاعر بعد ذلك تفسيرا لهذه المقدمة..يرسم المتنبي " القناع " صـــورة شديدة السواد لواقعه المرير بين يدي كافور :

أمثل ساعة الضحى بين يد ي كافور
ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير !
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسو د والرجولة المسلوبة
...أبكي على العروبة !

فالأمر إذن ليس حالة شخصية أو واقعاً شخصياً للمتنبي ، إنه واقع عربي عام ، وهنا تفارق الشخصية " القناعية" شيئاً من حقيقتها وتقترب من شخصية الشاعر الحقيقي ، فالتاريخ يذكر أن خلاف المتنبي مع كافور كان خلافاً شخصياً ولم يكن "قومياً" :

يومئ ؛ يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدأ !

أي أن الشاعر جزء من هذا الفساد ، فهو لا يبرئ نفسه ، إنه يمدح بينما يضمر الهجاء ... وهنا تفترق الشخصيتان مرة أخرى ولكن في الاتجاه المعاكس للافتراق الأول ، إذ إن هذه الصفة عرفت عن المتنبي ولم تعرف مطلقاًعن أمل دنقل.

يستطرد المتنبي في وصف مشاهد الهوان والذل ، صرخات الاستنجاد من خولة الشموس التي لقيها بالقرب من أريحا ،التي ظلت تقاتل بسيفها تجار الرقيق ، لكنهم اختطفوها بعد أن تركوا شقيقها ذبيحا ، والأب عاجزاً كسيحا ، بينما الجيران يرنون من المنازل يرتعدون جسداً وروحا ..إنها تصرخ في أسرها" كافوراه...كافوراه " عسى أن يغيثها مثلما أغاث المعتصم تلك المرأة التي صاحت "وامعتصماه ...وامعتصماه " فكان رد فعل كافور:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح " واروماه...واروماه "

لكي يكون العين بالعين ......والسن بالسن !

هذا هو الهوان الذي يعيشه الاثنان في الواقع " الشاعر والقناع " ، وعندما يكون الواقع بكل هذه المرارة لابد من الهرب إلى الحلم ..والبحث عن البطل الحقيقي ..المثال :

..في الليل ؛في حضرة كافور أصابني السأم

في جلستي نمت ..ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة ..

ويستطرد في هذا الحلم الجميل وذكر الفروسية الحقيقية ، ومعاني النخوة والعروبة وفرحة النصر ، ويتفق هذا الاستحضار لشخصية سيف الدولة ثم المعتصم بعد ذلك مع فكرة محورية لدى الشاعر حول استلهام التراث: " تعرية الواقع المتردي عن طريق استحضار واقع مزدهر"(١٩).لكن لاتدوم هذه الفرحة طويلاً ، فهي ليست إلا حلما ، وسرعان ما يتجسد الواقع بشعاً مؤلماً ...

حلمت لحظة بكا / حين غفوت / لكنني حين صحوت :

وجدت هذا السيد الرخوا / تصدر البهوا

يقصّ في ندمانه عن سيفه الصارم / وسيفه في غمده يأكله الصدأ

ولكن المتنبي لا ينسى أنه هو الذي بدأ النشيد عن" سيفه الشجاع" حتى صدق كافور هذه الفرية، وهو لذلك ـ أي المتنبي ـ يقوم بعملية جلد للذات ، وهويتحمل نصيبه من المسئولية . ومن الطبيعي في مثل هذه الظروف أن يفقد السيف معانيه الحقيقية ، ويتحول إلى رمز أو قناع هو الآخر ، فلم يعد يحمل معنى القوة والعزة والنصر ، لقد تحول إلى مجرد متراس كأي قطعة خشب..

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر ...بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع / ضعيه خلف الباب متراسا !

(ما حاجتي للسيف مشهورا / مادمت قد جاورت كافورا ؟)

إلى هنا وينتهي المشهد الدرامي ، ومثلما بدأ الشاعر قصيدته بمدخل تمهيدي معبر، يختمها بلوحة ختامية يمتزج فيها الصوتان " الشاعر والقناع " بشكل علني بعد أن ظل صوت القناع هو الواضح وصوت الشاعر ضمنياً طيلة القصيدة ، وهذا الامتزاج لايعني التوحد وذلك لوجود "قرينة" تمنع هذا التوحد :

" عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد !

ناديت : يا نيل هل تجري المياه د ماً

لكي تفيض ويصحو الأهل إن نودوا ؟

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

والسطر الأخير لم يكن له من مبرر ــ بعيداً عن الأثر الموسـيقي ــ إلا إحـداث بعـض التوازن بعد أن طغى صوت الشاعر على صوت القناع ، بعد أن أصبح الحديث شبه مباشر عـن تهويد الأرض ومحاربة الأناشيد بدلاً من العساكر، أما عندما قال : ناديت يا نيل ..إلخ فقد أصبـح "صوته أعلى من صوت المتنبي ، بل أصبح هو الصوت الوحيد بعد أن سقط القناع فجأة" (٢٠)

ربما كان من الأجدى ــ فنياًــ أن يظل الشاعر متخفياً وراء القناع ، خاصة أن القناع كـان شديد التعبير ، لكن الشاعر المولع بالتضمين وقع في أسر هذه التضمينات ،التي أعادته ــ قسـراً ــ إلى الغنائية بعد أن صاغ قصيدة غندرامية ، مما جعل الجزء الغنائي غريباًعنها.

أما القناع الأول الذي صاغه أمل شعراً فكان قناع سبارتكوس (١٩٦٢) في قصيدته الشـهيرة "كلمات سبارتكوس الأخيرة " (ص٧٣) وقد بدأ الشاعر قصيدته بمقدمة تمهيدية (سـتصبح هـذه المقدمة من سمات الشاعر فيما بعد) وإن كانت هذه المقدمة تتسم بالعنف والتمرد علـى عكـس المقدمة السابقة التي اتسمت بالهدوء وربما الخنوع ، إن كل مقدمة تتناسب تماماً مـع القصيـدة الموضوعة لها ، إن سُدى قصيدة سبارتكوس ولُحمتها قائمان على التمـرد ، لـذا كـان التمـرد طبيعياًفي المقدمة وإن تكن كلماته المستخدمة غير طبيعية :

(مزج أول)

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعمْ

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" ..فلم يمت :

وظلّ روحاً أبدية الألم!

لقد تحول الشيطان إلى رمز للتمرد عند الرومانسيين ، وذلك بعيداً عن المعاني الدينية ، وكان ملتون أول من بدأ بتحميل الشيطان دلالات جديدة غير دلالته الدينية في فردوسه المفقود ، وقد سار العقاد في هذا السبيل .(٢١)

ومضمون العنف في هذه المقدمة انعكس على موسيقاها وخاصة في تلك التقفية الحادة المتناسبة مع هذه الأحكام القطعية للشاعر، فالأبيات الأولى إذن ، لاتمضي وراء مجردات قيمية ، بل توزع الأدوار على جانبي المشهد ، صانعة مفارقته الكبرى وهي تؤكد أن الذي نراه مصلوباً يظل روحاً أبدياً، وأن من وهبه الموت هو الذي سيسقط فعلاً في العدم والفناء .(٢٢) في" المزج الثاني " يبدأ التدفق الدرامي ، حيث تتحدث الشخصية القناع بهذا الحديث الذي يفجأ القارئ كما فجأته المقدمة :

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي ــ بالموت ــ محنية

لأنني لم أحنها حية!

فالحديث إذن لإنسان ميت ، ولكنه، كما تقول المقدمة، دخل الخلود بموته هذا ، لأنه دفع حياته ثمناً للحرية ، ولا نكاد نسمع هذه الأبيات ونتأمل صورة سبارتكوس المعلق على الصليب حتى نجد أنه قد رفعنا إلى جانبه ، معلقين على مشانق القيصر أو مشانق السلطة الطاغية .وهكذا ينكشف وجه المأساةعلى حقيقته ، فإذا هي ليست مأساة فرد تمرد بل مأساة الغالبية المستضعفة والمضطهدة في آن واحد (٢٣). إن هذا المتمرد يسعى إلى تحويل هذا التمرد إلى ثورة ، يدفع رفاقه ويحرضهم على أول خطوة من خطوات الثورة :

لا تخجلوا..ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنكم معلقون جانبي ..على مشانق القيصر

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:
يبتسم الفناء داخلي ..لأنكم رفعتم رأسكم ..مرة !

وما إن يصل إلى هذا الحد من الحث والتحريض حتى يعطيهم مثالاً عظيماً للتحرروالتخلص من العبودية؛ لقد قضت آلهة الأولمب على سيزيف أن يحمل صخرة ضخمة ويصعد بها الجبل ، وكلما سقطت هذه الصخرة يعود سيزيف لحملها والصعود بها ، لكن سبارتكوس يرى أن حكم الآلهة قد سقط ، وعليه فإن حكم البشر أولى بالسقوط :

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق
والبحر.كالصحراء ..لا يروي العطش
لأن من يقول "لا" لا يرتوي إلا من الدموع !
فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله ..غدا

إن سقوط الصخرة عن كتف سيزيف دلالة أمل وحرية، لكن سبارتكوس لا يزيّن لهم هذه الرؤيا، ولا يجعل تحققها، في الواقع، بلا ثمن، وإنما هو يكشف لهم عن ثقل الألم، وعن مرارة العذاب، وسوداوية المصير التي ستتملك روح إنسان يقرر، منفرداً وبمعزل عن الانخراط في حركة جماعية، أن يكون إنساناً حراً، وأن يخلق لنفسه وللأجيال الطالعة عالماً أبهى وأجمل، فذاك هو ثمن البحث عن الحرية الفردية في عالم مستبد ظالم، وذاك هو أيضاً ثمن الخضوع لشروط هذا العالم، بحيث لايكون أمام الإنسان إلا أن يختار ما بين موت في الحياة وحياة في الموت (٢٤).

لكن التحريض على الفعل والثورة لا يأخذ النمط نفسه،ولا الوتيرة نفسها، فهم سيصلون إلى المشنقة حتماً غداً؛ لأن الانحناء مرّ، ويدعوهم إلى توديع زوجاتهم فهو لم يودّع زوجته :

وإن رأيتم طفليَ الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء ! / علموه الانحناء ....

وليس ثم من مفر / لاتحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد !

وخلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى ..ودمعة سدى !

فهل هذا من قبيل التناقض ؟ لقد تعرض لهذه القصيدة العديد من النقاد والدارسين ، فمنهم من رأى في هذا الموقف نغمة يأس (تكررت نغمة اليأس هذه في البكاء بين يدي زرقــاء اليمامــة)، وأبرز هؤلاء د. سيد البحراوي الذي رأى أن شخصيات الشاعر انقلابية ومتمردة علــى زمانــها وواقعها والظلم السائد في هذا الواقع ، هي شخصيات غير ثبوتية لا تستسلم ، دائماً تتمرد حتــى لوكان تمردها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية لأنه تمرد فردي وليس ثورة جماعية .ومن هنــا فإن اللحظة التي يختارها أمل من حياة هذه الشخصيات هي لحظات الهزيمة ، وهذا ينطبق أيضــاً على الشخصية الثورية الوحيدة أي شخصية سبارتكوس (٢٥) وهو يعزو ذلك إلى أن الشاعر كان يعيش الهزيمة حتى قبل أن تقع عام ١٩٦٧ !

ومن هؤلاء النقاد د.لويس عوض الذي أعطى مثل هذا التناقض الظاهر اسم" بلاغة الأضداد" ورأى أنه وسيلة فنية من وسائل شعراء الرفض فــي التعبــير عــن احتجاجــهم علــى الواقــع المرفوض:هم يؤلبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان ، وهم يؤلبون العبيد علــى العبوديــة بتمجيد العبودية (٢٦). ومادامت القصيدة قد اقتبست من روح الدراما ، فلا بأس مــن اســتعارة مصطلحات درامية في فهم القصيدة ، لذا يستخدم نسيم مجلي المصطلح البريختي " التغريب" فــي تفسيره لها "والواقع أن الشاعر يستخدم النقيضين ساخراً سخرية مريــرة بواقــع الإنســان فــي مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة أمامه ..وهو يستخدم هذا الأسلوب المغــرّب أو الغريــب لكــي يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر في مأساة حياته .إنها حيلة من حيــل الإغــراب ترمي إلى تغريب واقع الإنسان في مجتمعه ..وحين يبدو هذا الموقف شاذاً أو غريباً ..فإنه يدعــو للتغيير الشامل ..وهذا ما يتضح في الفقرة التالية حين يمعن في دهائه الفني ويعتذر لقيصر عــن خطيئته ويهديه جمجمته ليصنع منها كأساً لشرابه "(٢٧).

أما د .صلاح فضل ،فإن رأيه يقترب من رأي لويس عوض ، وإن بصياغة أخرى : " تظل المفارقة في التعبير هي الغالبة على القصيدة عبر مستويات عديدة؛ إذ تستخدم أسلوب المزج الدرامي وليس فيها تعدد الأصوات ، بل مجرد ترجيع ومراجعة للذات ، وتضع قناع التراث الروماني وتقصد العصر الحديث ، وتدعو بإلحاح إلى الخنوع " علموه الانحناء " وهي بالغة الثورية لأنها وراء كل ذلك تختار قيمة إنسانية كبرى توجه مصائر الأمم في التاريخ وتؤرق الإنسان كل يوم ، وهي قيمة الحرية ، وهو عندما يطلق وصيته لأبناء الأجيال التالية كي "يتعلموا الانحناء" إنما يؤكد عكس ذلك بالضبط بسخرية غير مريرة وإن كانت حارقة (٢٨).

ويأخذ بهذا الرأي كذلك عبد الرحمن بسيسو الذي يضيف :"ولاشك هنا ، أن علامات التعجب التي تثبت في نهاية كل سطر شعري ،أو متتالية ، تعمل على التشكيك في صدق مايبثانه من دعوة ظاهرة إلى القبول والثبات ، وإلى الاستسلام للإحباط واليأس المذلين ، مما يفضي إلى تحويل هذه الدلالات الظاهرة إلى دوال تنطوي على دلالات ضمنية مناقضة " (٢٩) .

إن في فاتحة النص ــ أومفتاحه ــ قرينة تمنع من تفسير النص على معناه الظاهري ، فهو قد منح المجد للرافضين (سيمنح المجد مرة أخرى للرافضين "الهرب" في "مقابلة خاصة مع ابن نوح") ، بل ومنحهم حياة أبدية من خلال موتهم ، وهو يصف الخانعين بأنهم" رقيق " ثم يقول بصراحة " الانحناء مر " .ولكن المشكلة لا تكمن في القيصر بحيث إذا تخلصنا منه انتهت المشكلة، لا، " فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد " والقضية كما عبر عنها سعد الله ونوس في تعقيبه على " الملك هو الملك " "..إن استبدال ملك بملك هو أيضا لا يغير شيئا جوهريا في الواقع، ما دام النظام ذاته باق " لذا تطرح المسرحية " تقويض نظام الملكية "(٣٠)

وإذا كان هذا المزج خطابا من سبارتكوس لرفاقه ، ودعوة لهم للتمرد والثورة ، فإنه في المزج الثالث يحاور القيصر ــ القاتل ــ يعتذر له ! ويمنحه جمجمته بعد موته كي يصنع منها القيصر كأسا لشرابه القوي :

يا قاتلي : إني صفحت عنك ...

في اللحظة التي استرحت بعدها مني :

استرحت منك !

لكن سبارتكوس يحذر القيصر – وإن استخدم كلمة أوصيك – من قطع الأشجار كي ينصبها مشانق، إنه يخشى أن يحيل هذا القيصر ،في سورة جنونه ،هذا البلد إلى خراب ، أن يدمر كل شيء، فلا يقضي على حاضر البلد فقط ، ولكن على مستقبله أيضا . ونرى نفس النبوءة القاتمة التي وجدناها عند السياب " والعام عام جوع "وذلك لتحذير القيصر من هذا التدمير .

في المزج الرابع والأخير يعود سبارتكوس لمخاطبة رفاقه ، ويبدأ من حيث انتهى في المزج الثاني " لا تحلموا بعالم سعيد ..فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد " لكن تظهر شخصية جديدة تماما ، شخصية لها وجودها التاريخي لكنها منعدمة الصلة بشخصية القناع "سبارتكوس " إنه هانيبال القائد الإفريقي الذي أخرج الرومان من قرطاجة ،ودحرهم بل وصل حتى أبواب روما، لقد استخدمه الشاعر رمزا للأمل والخلاص لسبارتكوس ومن معه ..

وإن رأيتم في الطريق "هانيبال "

فأخبروه أنني انتظرته مد ى علىأبواب " روما" المجهدة..

وهو نفس البناء الذي قامت عليه قصيدة "من مذكرات المتنبي ": شخصية القناع بين واقع مؤلم وحلم عزيز ، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ..لقد بلغ من مرارة الواقع حد المأساة :

وفي المدى" قرطاجة " بالنار تحترق

قرطاجة كانت ضمير الشمس : قد تعلمت معنى الركوع

والعنكبوت فوق أعناق الرجال / والكلمات تختنق

يا أخوتي : قرطاجة العذراء تحترق

فقرطاجة التي كانت رمزا للحرية تحولت إلى صورة مجسدة للخنوع ، إنها لم تركع فقط ، ولكنها تعلمت معنى الركوع ..

ومن الملاحظ أنه رغم تعدد الشخصيات في القصيدة فإنه لا يوجد سوى شخصية واحدة فاعلة ومتحدثة وهي شخصية القناع ، أما بقية الشخصيات فمتحدث عنها ، وقد ظل هذا الأسلوب مرافقا للشاعر في كثير من قصائده الغندرامية .

هنا يتعين علينا الوقوف أمام قضية أثارها بعض الباحثين حول الاستفادة من التراث العالمي، يقول د.علي عشري زايد: إن اتجاه الشعراء العرب لتوظيف الأساطير الإغريقية والفينيقية والبابلية وجه من وجوه السلبية لتجربة استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر ، حيث أحدث فجوة بين الشاعر وجمهوره ، حالت بين الجماهير والاستجابة السريعة لهذه التجربة،وجعلتهم ينصرفون عنهاالإحساسهم بغربة هذه الشخصيات عن وعيهم وإحساسهم(٣١) وهذا قول فيه نظر ، فليست كل الشخصيات الأجنبية سواء ، إن منها من أصبح ذا صبغة عالمية مثل سبارتكوس أو سيزيف أو أوديب وغير ذلك من شخصيات معروفة لعامة المثقفين ، بل إن منها ماهو معروف ومألوف أكثر من بعض الشخصيات العربية التراثية ، ولعل أوديب أكثر ألفة لدى القارئ العربي من ديك الجن أو راعي الجراد مثلا...إن نجاح الشاعر في تحميل هذه الشخصية ما يريد من أفكار ومواقف بما يتناسب مع قدراتها التي رسمها لها هو الفيصل في هذا الموضوع . كما طالب د.علي عشري زايد القارئ العربي بقدر كبير من الإيجابية في العملية الشعرية ،وأن يكون على قدر من الثقافة ليسهم فيما يسميه " الدورة الشعرية "،فكيف به هنا يخشى عليه من بعض الأعلام الغربية؟؟؟

ثانيا: الشخصية الموضوعية

والمقصود بالشخصية الموضوعية البعيدةعن الأنا ،حتى لو كانت هذه الأنا متخفية وراء قناع، إنها الشخصية المستقلة كل الاستقلال عن الشاعر في حين كانت شخصية القناع مرتبطة إرتباطا وثيقاً به.

ولقد رسم الشاعر عشرات من هذه الشخصيات،منها ما كان شخصية محورية تتبنى عليها القصيدة ، ومنها ما يشترك مع شخصيات أخرى في بناء القصيدة،ومنها الشخصيات الثانوية أو

السياقية. في قصيدة"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"(ص٨٣ــ٨٨)صنــع الشـاعر العديـد مـن الشخصيات التي كونت في مجموعها لوحة درامية عالية التأثير؛الشخصية الأولى جندي عائد مـن الحرب ــ١٩٦٧ــ وهو الذي يتولى عملية القص،ومن خلاله تتم الرؤية والتعليق،وهو يتحدث إلى الشخصية الثانية(زرقاء اليمامة)وهي ذات بعدين :تراثي حيث يحمل القدرة الفائقة على الإبصـار ومن ثم دق ناقوس الخطر والتحذير قبل وقوع الواقعة ، وتحمل قصتها كذلك نهايتـها الفاجعـة ، عندما أخبرت قومها أنها ترى شجرا يمشي فلم يصدقوها ، وفاجأهم الأعـداء صباحـا، وكـانوا يحملون الأغصان تنكرا من الزرقاء ، وخربوا المدينة بعد أن فقأوا عيني الزرقاء(أو قتلت هـي نفسها في رواية أخرى) ولم تختلف دلالتها المعاصرة عن تلك التراثية إلا في طبيعة الإبصـار ، إنها تمثل أولئك الذين " استشعروا "الهزيمة و"رأوا "ــ بوعيهم لا بأعينـهم ــ عـدم الاسـتعداد لخوض المعركة ، وعدم القدرة على مواجهة العدو ، وكل ما حدث كان " جعجعة جوفاء وقعقعـة شديدة " ، وكان مصير هؤلاء التنكيل والتعذيب والاتهام . إن ذلك الجندي العائد من المعركة يقدم تقريرا للزرقاء عن كل ما لاقاه :

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء ../ عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع ..وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

لقد كانت الراية منكسة إذن قبل دخول المعركة ، لذا فإن هذا الجندي البسيط الذي لم يتخـاذل ولم يتراجع يحق له التساؤل وسط كل هذا الدمار وهذه الأشلاء ، وصور الأطفال في الخـوذات ملقاة على الصحراء ، وصورة جاره الذي يهم بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه في لحظـة الملامسة ، ستظل تطارده حتىآخر القصيدة ،عن سبب هذه الهزيمة، ومن شدة نقاء هذا الإنسـان

العادي البسيط ، فإن الإحساس بالخزي والعار يطارده أينما ذهب، وهو لايصدق أنه يستطيع حمل كل هذه الهزيمة

كيف حملت العار ..

ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي ؟ ! دون أن أنهار ؟؟

ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسة؟!

يظل سيل الصور المؤلمة يتدفق في مخيلة الشاعر في عملية تداع حر ، لكن دون تباعد بين هذه الصور المتنوعة ، بل إن بعض الخواطر تتجسد و"تتشخصن":

تقفز حولي طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة

(..كان يقص عنك يا صغيرتي ونحن في الخنادق

فنفتح الأزرار في ستراتنا ونسند البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة

رطب باسمك الشفاه اليابسة

وارتخت العينان !)

لكن ما صلة هذه الطفلة الواسعة العينين العذبة المشاكسة بتلك الهزيمة المريرة ؟

إنها الثمرة المرة ، لقد تركت الهزيمة هذه الطفلة دون أب ، إنها نموذج لآلاف الأطفال الذين سقطوا في براثن اليتم دون ثمن ، ودون مقابل ، لذا يصرخ الشاعر بعد استحضار الطفلة :

فأين أخفي وجهي المتهم المدان ؟

والضحكة الطروب ضحكته ../ والوجه والغمازتان !؟

إن هذا الوجه البريء العذب يطارده ويعذبه ويشعره بالفاجعة، لذا لايستطيع أن يخفي مصيبته:

لا الليل يخفي عورتي ولا الجدران

لكل هذا يصرخ في الزرقاء ألا تسكت . وعن طريق التشخيص تظل هذه الهزيمة تكـبر، أو أن الإحساس بها يكبر . يتقمص الجندي العائد من المعركة شخصية عنترة ،إن ما يحدث حقيقـة بين الشخصيتين ،الجندي وعنترة ،يحتاج إلى كلمة أدق من التقمص ، إن ما حدث هو نوع مـن التغير الحلمي ، وهذا وارد في المسرح التعبيري وفي اللامعقول كذلك ، حيث تتحول الشـخصية في الحلم لكن يظل جوهرها واحدا ، تتحول في شكلها أو بعض صفاتها ، لكن حقيقتها تظل هـي هي . يصرخ عنترة ـــ الذي كان جنديا معاصرا منذ قليل ـــ في الزرقاء بنفس صرخة الجندي :

أيتها النبية المقدسة ..

لا تسكتي ..فقد سكت سنة فسنة ..لكي أنال فضلة الأمن

قيل لي "اخرس" ..

فخرست وعميت وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد(عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها ../ أرد نوقها ../ أنام في حظائر النسيان ..

ويستمر عنترة في سرد ألوان الظلم والهوان التي تقع عليه من بني وطنه ، من سادته ، إنـه يعامل معاملة عبد لاشأن له ، لا ينال من القوت إلا أقله ، ما يكفي لسد الرمق ليظل علـى قيـد الحياة ليخدم السادة ، أما الحياة المنعمة المترفة فلا شأن له بها ، لكن المفارقة الصارخة أن هـذا الإنسان العربي البسيط الذي حرم خيرات وطنه وعومل معاملة العبيد ،" يدعى إلى الموت "فـي ساعة الشدة ، وفي ذلك ظلم أكبر ! لذا يلح على الزرقاء بعدم السكوت . وبعد أن اسـتنفد مـافي شخصية عنترة من طاقة تعبيرية تتفق مع هدفه ، تأخذ هذه الشخصية في التحـول التدريجـي و العودة إلى الشخصية الأولى ـــ الجندي ـــ ونرى مقدمات هذه العودة في قول عنترة :

تكلمي ..تكلمي / فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ يطلب المزيدا

لكن، وقبل أن يعود سيرته الأولى ، نراه وقد ارتدى قناعا تراثيا آخر هو قناع الزباء ، ليقتبس منها موقفا مرت به :

أسائل الصمت الذي يخنقني

ما للجمال مشيها وئيدا /أجندلا يحملن أم حديدا ؟!

لقد تساءلت الزباء هذا التساؤل عندما رابها ذلك السر ، الجمال التي كانت تحمل الهدايا وتسير خفيفة مسرعة ، تسير بتثاقل شديد هذه المرة ! فهل تحمل حجارة أم حديدا ؟ إنها المكيدة التي لم تعرف بها ولكن كانت السبب في نهايتها ، يتساءل عنترة/ الجندي / الزباء ، عن هذه المكيدة، ما حقيقة الأمر ؟ ومن الذي يخبر بهذه الحقيقة ؟

الزرقاء الصامتة ، الوحيدة من بين الشخصيات التي لم تقل شيئا ، لقد قالت سابقا كل شيء، فلماذا تتكلم الآن ولمن !؟

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وماذا كانت نتيجة كلام الزرقاء ؟ ونتيجة سخريتهم من التحذير؟ :

حين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا ...

والتمسوا النجاة والفرار !

وحل بالشعب ما حل من موت ودمار وتشريد وهتك عرض ، وبقيت الزرقاء وحيدة عمياء .. لكن السادة لم يهتموا كثيرا ، وكأن المصيبة مصيبة الآخرين ، فلا تزال أغنيات الحب

والأضواء.. والعربات الفارهات.. والأزياء، وكأن شيئا لم يحدث ، لكن هذا الإنسان البسيط يحمل المصيبة بين جوانحه أينما ذهب ، حتى أصبح غريبا شاذا في مجتمع السادة السادرين :

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء.. الأبله.. المموها

في أعين الرجال والنساء ..

وأنت يا زرقاء ..وحيدة عمياء .. وحيدة عمياء ..

كتب الشاعر قصيدته هذه بعيد الهزيمة الشديدة في ١٩٦٧ بثلاثة أيام ، وفيها يتضح معنى التشخيص أكثر ، فالقصيدة إحساس شديد بالقهر والهوان ، لكن الشاعررفض أن يكدس أحاسيسه بشكل غنائي، فتصبح نوعامن النواح،لذا لجأ إلى التشخيص الدرامي ، حيث يتكون المقطع من حديث الشخصيات ومواقفها وتحولاتها ، فتصبح الشخصية أو الموقف معادلا موضوعيا لذلك الإحساس بالذل والهوان .

والملاحظ أن شعر المناسبات السياسية يكون مباشرا وخطابيا ، لأنه يكون رد فعل سريع وانفعالي ، إلا أن المخزون الثقافي الضخم لدى الشاعر جنبه هذا المزلق ، ووجدناه يعبر عن الهزيمة والوضع السابق واللاحق لها بطريقة متفردة مغلفة بالصور الفنية ، مستمدا من التراث العناصر والشخصيات التي أسقط من خلالها ما يريد من رؤى وأفكار .(٣٢)

إن اهتمام الشاعر المتواصل بالبناء هو الذي ساعده في إنقاذ المضمون من السقوط في المباشرة والتسطيح ، فهو يرى أن الشعر الجديد خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري ..والشيء الجديد الذي حققه الشعر الجديد هو البناء بالصور(٣٣).

لكن لماذا اختار الشاعر الرواية التاريخية التي تحدثت عن فقء عيني الزرقاء وتجاهل تلك التي تحدثت عن موتها ؟ ألا نلمس أثرا من مسرحية أوديب التي أعجب بها الشاعر وتمثل بها في أكثر من موضع في شعره ؟ إن جوكاست في المسرحية قتلت نفسها ، بينما فقأ أوديب عينيه (ها أنت يا زرقاء ..وحيدة عمياء) إنها نهاية واحدة للزرقاء ولأوديب ؛ العمى والوحدة والغربة !!

وربما لأن الشاعر لايريد لمعادل الزرقاء المعاصر أن يموت ؛ لأن موته يعني موت الأمل في الإصلاح أو التغيير ..وكما كان أوديب هو الرجس في المسرحية ؛ لأنه يحمل الحقيقة المرة وجدنا الجندي العادي هو الذي يعادل أوديب في حمل الرجس لأنه يحمل الحقيقة المرة(كيف حملت العار ثم مشيت دون أن أقتل نفسي دون أنهار ، ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسة؟) ولكن مأساة الجندي أبشع من مأساة أوديب ، حيث لم يقتصر أثر الهزيمة على اقتطاع أجزاء من الأرض واحتلالها فحسب ، بل امتد أيضا إلى ماهو أعمق وأخطر من ذلك ، امتد إلى النفس ذاتها ، فقد صارت خائفة وحزينة حتى الموت(٣٤)؛لأننا فقدنا فلسطين مرتين : مرة عام ١٩٤٨ ومرة عام ١٩٦٧ !!.

ومن غير المستبعد أن يكون الشاعر أمل دنقل قد قرأ قصيدة بريخت التي كتبها عقب الحرب العالمية الأولى والتي احتوت على نفس المعاناة النفسية التي عبر عنها أمل ، يقول بريخت:

إني أعيش حقا في أزمنة مظلمة ..

الكلمات البريئة خلت من المعاني . والجبين الأملس

يعني عدم الإحساس ، ومن يضحك

هو من لم يصل النبأ المروع إليه بعد .

يا له من زمن

يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جريمة

لأنه يعني السكوت عن كل هذه الجرائم ..

يقولون لي :كل واشرب واستمتع بما تملك .

لكن كيف آكل وأشرب

وأنا أنتزع من الجوعان ما آكله ..

ومن العطشان كوب مائي؟

ومع ذلك آكل وأشرب ..(٣٥)

ففي النصين يتجلى الإحساس بالمصيبة والجريمة وسط قوم يضحكون لأنهم يجـــهلون هــذه المصيبة ، وفي النصين الإحساس بالذنب والخجل من مجرد الحياة ، وإن اختلفت الأسباب.

غلبت الشخصيات التراثية على الشاعر ، حيث قام كثير من القصائد على شخصيات تراثية ، أما الشخصيات المعاصرة فكان نصيبها لدى الشاعر أقل ، لكنه أجاد في رسمها أيضا، ففي ســـفر الخروج أو "أغنية الكعكة الحجرية " الإصحاح الثـــاني (ص٢٣١)يرســـم ــ بطريقـــة مونتاجيـــة رائعةــ مشهدين ، إنه حوار المشاهد لا الشخصيات : والموضوع مظاهرات الطلبة وما تبعها من اعتقالات وتعذيب :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها..

هذا هو المشهد الأول ، مشهد الأم الطيبة التي ينساب الحنان من بين أصابعـــها ونظراتـــها وقلبها ، يتبعه مباشرة مشهد آخر في مكان آخر مع أشخاص آخرين لكنه مشهد عنف ، والابـــن هو الضحية: (دفعته كعوب البنادق في المركبة !) ...

ويترك الشاعر سطرا من النقاط ليكمل القارئ المشهد كما يريد، يعود بعده إلى مشـــهد الأم الطيبة:

دقت الساعة المتعبة

نهضت ؛ نسقت مكتبه

(صفعته يد ...أدخلته يد الله في التجربة)

وسطر آخر من النقاط ..واحتمالات وتصورات لاحدود لها لما يمكن أن يحدث له ..

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه ؛ رتقت جوربه ..

(وخزته عيون المحقق ..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة !)

ثم سطر من النقاط يتلوها ذلك النغم الجنائزي الحزين " دقت الساعة المتعبة !

في هذا المشهد الحركي الصامت شخصيتان، الأم وابنها المناضل من أجل الحرية، هي في انتظاره في البيت تعد له أشياءه البسيطة، بينما هو في مكان آخر يتعرض للاعتقال والتعذيب. لقد أغرى هذا التركيب المزجي القائم على المونتاج النقاد بدراسة الأثر السينمائي في شعر أمل دنقل (٣٦).

وفي مشهد درامي سريع يعتمد في أساسه على التشخيص ، رغم قصره ، يقوم الشاعر في أسطر قليلة برسم شخصيات وحدث وحوار ولحظة تنوير ، يقول في قصيدة "عشاء"(ص٣٦١):

قصدتهم في موعد العشاء

تطلعوا لي برهة ،

ولم ير د واحد تحية المساء

وعادت الأيدي ترواح الملاعق الصغيرة في طبق الحساء ..

نظرت في الوعاء : هتفت : " ويحكم ..دمي

هذا دمي ..فانتبهوا"

.. لم يأبهوا !

وظلت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاه تلعق الدماء !

وقد بلغ من درامية هذه الصورة أن مخرجا أمريكيا يدعى"بيتر شومان" قدمها في مشهد مسرحي صامت، والفرق الوحيد أن "أنا" الشاعر قد ناب عنها في المسرحية أم فيتنامية وهندي أحمر، وكان مجموعة من الأمريكان المحترمين يتناولون طعامهم الذي هو دم هاتين الفئتين.(٣٧)

وقد ظلت الصورة في جوهرها تراوح مخيلة الشاعر ، وترد لديه في قصائد متعددة في صورة سريعة ، مثل قوله في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة:"لا تغمضي عينيك فالجرذان تلعق من دمي حساءها ولا أردها" كما يستخدم الصورة في سفر" ألف دال" الإصحاح العاشر لكن

في العلاقة بين الشوارع والمصابيح ..الخ ظلت الصورة تراوده إذن حتى ولدت مكتملة في قصيدة عشاء ، لقد كان ينقصها في كل مرة الجانب الدرامي حتى تكتمل ، واكتملت هذه المرة .صحيح أن الشاعر قد ترك الضمائر مبهمة ، لكنها ، مع إبهامها ، في غاية الوضوح ،" فأنا" المتحدث هي" أنا" كل إنسان بسيط كادح ،و"هم" المستغلون الانتهازيون ، الذين يعيشون على دماء الكادحين وعرقهم ، والقطيعة بين الطرفين أبدية " لم يرد واحد منهم تحية المساء " ، وعندما صرخ فيهم "هذا دمي فانتبهوا ..لم يأبهوا" فلا توجد إمكانية للتواصل بين الطرفين..

ثالثا: الشخصية المغتربة

قد يجد هذا العنوان اعتراضين :

الأول: أن تقسيم الشخصيات يتبع الشكل بينما هذه الشخصية تتبع المضمون .

الثاني: أن المتعمق في شعر أمل دنقل سيتساءل : وهل لديه شخصيات غير مغتربة ؟!

ألم أقل منذ البداية أن التداخل بين الشخصيات أمر حتمي ؟!

لكن الاعتراض الثاني هو الذي يمنح التبرير لدراسة هذه الشخصية ، ألا وهو كثرة الشخصيات المغتربة ، والاغتراب هنا بالمعنى الاجتماعي لا بالمعنى السيكولوجي أو الفلسفي أو الديني ، فمشكلة الإنسان ـ عند الشاعر ـ مع الحكام ومع المحتلين ومع الانتهازيين ، إن الشاعر لم يصنع شخصية واحدة تعاني من أزمة ميتافيزيقية ، شخصياته تعاني من القهر ، من الظلم ، من اللامساواة ، ، وكثيرا ما دخل المفهوم الاقتصادي للاغتراب لأنه ليس بعيدا عن معاناة الجماهير ، وهو المفهوم الذي جعل الإنسان شيئا قابلا للبيع والشراء .

ومن السهل العثور على الآثار السلوكية للاغتراب لدى شخصيات الشاعر ، وذلك من مثل الهروبية أو الانسحابية، ولعل الإدمان على الخمر أبرز أمثلة ذلك الانسحاب ، والسلبية والانتحار والانطوائية والحزن وإعلان العداء للآخرين وعدم الشعور بالأمان . والسبب في انتشار حالات الاغتراب لدى شخصيات الشاعر وقوعه هو شخصيا فريسة لهذا الاغتراب ، يقول: "في السابعة عشرة اغتربت عن كل ما يمنح الطمأنينة حتى الآن " (٣٨) . وتلخص عبلة الرويني اغترابه في

الكلمات التالية :" في السابعة عرف فقد الأخت وفي العاشرة عرف فقد الأب ثم فقد الأهل وفقد المدينة وفقد الوطن"(٣٩) .

أليس من الطبيعي أن يغترب حتى الروح شخص يعشق الحرية في عالم تكبت فيه كل الحريات؟أليس من البدهي أن يغترب حتى الروح شخص ظل يحلم حياته بالعدل والمساواة ، يعيش فى عالم" يميل فيه العدل حيث السيف يميل"! ويعيش فيه الأغنياء على دماء الفقراء ؟!

وردت كلمات الغربة والاغتراب بل وحالات جزئية من الاغتراب في مواضع كثيرة من الديوان كقوله :

مجرى دموع ضفافه الأحزان والغربة ص ٢١٥

.. ظلا لمن يتغرب في صحراء الشجن ص٢٢٦

أصبحالعقل مغتربا ص٢٢٨

إنني أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين ص٢٢٩

لالون لي غير لون الضياع ص٢٣٤

ألقت بنا في جداول أرض الغرابة ص٢٦٣

وهناك نماذج وحالات عديدة للاغتراب مثل الهجرة إلى الداخل ص١٩١، من مذكرات المتنبي، من أوراق أبي نواس ص٢٦٥ ، وغير ذلك كثير كثير .لكن الاغتراب بطلا درامي ـ إذا جاز التعبير ـ تحقق في قصيدتين حيث سيطر على مضموني القصيدتين وشكلهما تماما ولم يكن مجرد عرض كما كان الحال في القصائد السابقة .

في القصيد الأولى " حكاية المدينة الفضية"(ص١٩٥) يكون البطل في بداية القصيدة ثم في نهايتها "**خارج** "المدينة الفضية حيث :

آلاف النفايات ..لسكان القباب المصمتة

من قمامات البقايا الميتة

وزجاجات خمور فارغة / وكلاب والغة

ورمل وورق

فالانفصال واضح منذ البداية ، إنه" **خارج**" مدينته ،" **خارج**" وطنه ، حتى وإن كان داخله جسدا، لقد طرق باب المدينة ، فما رد الحرس :

ـ " افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلا .."

قيل :" كلا "

إنه يبحث في بلده عن الأمان فلا يمنح له ، يبحث عن الخيرات فلا يعطاها ، لذا يرعد صوته بالغضب ، ويتمنى لو يمتلك القوة الهرقلية التي تعادل ما يملك من إيمان هرقلي لتسلم ساعتها مفاتيح المدينة (آه .. لكني بلا حتى.. مؤونة !) لكنه في المشهد الثاني يسمع صوت عجلات لمركبة ملكية وصوتا ملائكيا آمرا :

ـ " أوقف الخيل " أطلت :

ـ " من ترى أنت ؟ " /..فأومأ ت مجيبا

قالت : " اصعد "

وهنا يظن" الغريب" أن الدنيا قد ابتسمت له ، وتنهال على لسانه الكلمات العذبة بعد ذلك الكلام العنيف الذي قاله في المشهد الأول ، فهو الآن يجيب على سؤالها :

ـ"أغريب ؟"

قلت:ماعد ت غريبا

انتهت غربته إذن ، وبدأ يتغزل في هذه المرأة / الوطن التي حملته بكرم عظيم إلى داخل هذه المدينة المغلقة ، إلى حيث قصر أبيها ، فأخذته النشوة وصاح بحراس الباب :

آه ..يا حراسه..هذا أنا !!

أرفعوا الأيد ي وأدوا لي التحية

وفي المدينة أخذته الأميرة إلى جناحها الملكي حيث أمضى معها ليلة كان فيها شهريار وهي شهرزاد تقص على مسامعه أجمل الحكايا ، وعند الصباح ، في المشهد الثالث ، يفاجأ بالسياف "مسرور" يحمل أمر الأميرة :

شدني السياف من أشهى حلم

فصرخ فيه محاولا تصحيح الأمر :

أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تقضى بلم ؟!

يا ترى من كان فينا شهريار ؟!

أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة

أنا لم أبلغ سوى عشرين علم

خذ ثيابي ..خذ مراياي المنيرة

كان قد أهداها قلمه وهو كل ما يملك ، لذا يتوسل الآن إلى مسرور كي يرحمه ، ولا يملك شيئا يمنحه لهذا السياف ، ويلين قلب مسرور أخيرا لكن بشرط :

ــ" حسنا ، فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى ولا ترجع هنا " ويخرج فعلا "**خارج**" المدينة ليعود لآلاف النفايات لسكان المدينة : الكلاب الوالغة ..وزجاجات الخمور الفارغة ..وأنا أحمل أقدامي الحزينة !!

فاللحظات أو الليلة التي قضاها داخل المدينة ، والتي ظن أنها كفت عنه غربته قد عمقت هذه الغربة ، لقد فقد أعز ما يملك : فقد قلمه ولم يعد له إلا الغربة القاتلة خارج أبواب المدينة .

أما القصيدة الثانية ، أو هي مشهد من قصيدة ذات مشهدين قد لايبدو الربط بين المشهدين واضحا، فهي بعنوان " ميتة عصرية " (ص١٧٥) وقد وصل الشاعر فيها إلى أبعد إمكانيات الاغتراب حين جعل النيل نفسه هو الغريب . في القصيدة صوتان : أحدهما رسمي سلطوي يسأل عن هذا الغريب المريب ، والآخر مواطن عادي يدافع عن النيل :

ـ مـ ن ذلك الهائم في البرية؟

ـ ينام تحت الشجر الملتف والقناطر الخيرية

ـ مولاي : هذا النيل ..نيلنا القديم

ـ أين ترى يعمل ..أو يقيم؟..

ـ هل كان قائدا ؟

ـ مولاي: ليس قائدا

لكنما السياح في مطالع الأعوام ..يأتون كي يروه

ـ آه..ويصوورونه لكي يشهروا بنا

ـ بوجهه الباكي ..وكوفيته القطنية

.. تعال كي نودعه ملجأ الأيتام .

لكن ذلك الإنسان البسيط يظل يدافع عن النيل ، بينما تزداد غربة هذا النيل :

ـ النيل ! أين ترى سمعت عنه قبل اليوم ؟!

لابد أن يبرز لي أوراقه الشخصية

فهو صموت ! يصادق الرعاع .. يهبط القرى ..ويدخل البيوت

ويحمل العشاق في الزوارق الليلية

ـ مولاي هذا النيل ..!!

ـ لا شأن لي بنيلك المشرد المجهول

أريد أن يبرز لي أوراقه الرسمية :

شهادة الميلاد.. والتطعيم ..والتأجيل

والموطن الأصلي .. والجنسية ..حتى يمارس الحرية !

هل يمكن أن يوجد اغتراب أعمق من هذا الاغتراب ؟! إن النيل هو روح مصر وجوهرها ، واغترابه هو اغتراب لكل قيم الخير والكرامة والحرية ، كل المعاني النبيلة ..وقد اختصر الشاعر كل المعاني وكل الكلمات في هذه اللوحة عبر تشخيص من نوع جديد . إنها قصيدة الاغتراب الذي هو" الموت العصري " .

رابعا: الشخصيات السياقية

لاحظنا مما سبق أن شعر أمل دنقل في – معظمه – يقوم على القصيدة الغندرامية ، وتقوم القصيدة الغندرامية لديه على التشخيص ، وقد تعرضنا للشخصية المحورية من خلال شخصية القناع أو الموضوعية أو المغتربة ، ونعرض الآن للشخصيات الثانوية كما تسمى في المسرح ، أو السياقية كما دعاها د.جابر قميحة(٤٠).

من الطبيعي ألا يخلو عمل درامي من الشخصيات الثانوية ، لكنها في مجال المسرح تؤدي خدمة للحدث أو الصراع ، أما في الشعر فإنها تحمل معناها التراثي ،إذا كانت مستدعاة من التراث ، أو المعنى الذي يمنحه لها الشاعر ، فهي لاتقوم بالأفعال التي تنمي الصراع . في قصيدة " لاوقت للبكاء "(ص٢١٤) يستخدم الشاعر العديد من الشخصيات السياقية في حديثه عن الأم المفجوعة الصابرة :

رأيتها الخنساء / ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء
رأيتها أسماء / تبكي ابنها المقتول في الكعبة
رأيتها شجرة الدر / ترد خلفها الباب على جثمان(نجم الدين)

لقد رأى في أمه – مصر – كل هؤلاء اللائي يمثلن الصبر والتضحية والفداء والفجيعة ، فلم تزد أي شخصية على أن أعطت انطباعا واحدا وسريعا أضيف لبقية الانطباعات أو المعاني ، ونجد في نفس القصيدة شخصيات سياقية أخرى :

(رأيت خلف الصورة) وجهك يا منصورة ،
وجه لويس التاسع المأسور في يد ي صبيح ،

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

جندك..يا حطين / بيكون / لا يرون

أن كل واحد من الماشين /فيه.. صلاح الدين!

في الشخصيات السياقية نلمس بوضوح تحول المعاني إلى شخصيات ، فالبطولة تحولت إلى صلاح الدين كما تحولت قبلها معاني الصبر والفداء والفجيعة إلىالخنساء وأسماء وشجرة الدر.

في نموذج آخر حافل بالشخصيات السياقية بعنوان " مقابلة خاصة مع ابن نوح " (ص٣٣٥) يحشد الشاعر جمعا من الشخصيات ، وهو يقصد هذه الكثرة ،إنهم الهاربون من الطوفان ـ المحنة تاركين الوطن للغرق :

هاهم "الحكماء" يفرون نحو السفينة

المغنون ـ سائس خيل الأمير ـ المرابون ـ قاضي القضاة (ومملوكه !) ـ

حامل السيف ـ راقصة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

جباة الضرائب ، مستوردو شحنات السلاح ـ

عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح !

جاء طوفان نوح .

إن هذه الكثرة للجبناء ـ كما يسميهم فيما بعد ـ جعلته يستخدم ضمير الجمع " المرابون ، المغنون" إلخ... وإلى جانب هذا الكم الكبير من الشخصيات التي هربت باتجاه السفينة مديرة ظهرها للوطن ، والتي وضع بعدها جملة "جاء طوفان نوح " لتطاردها، كان هناك شخصيات أخرى كثيرة لم يسمها عمدا،كانت تقاوم الماء وتضحي بحياتها كي تنقذ الوطن ،وأخيرا يضع الشاعر هذين الحشدين من الشخصيات في مفارقة حادة ميزانها الوطن :

طوبي لمن طعموا خبزه..في الزمان الحسن

وأدارو له الظهر/ يوم المحن!

وفي المقابل :

ولنا المجد ــ نحن الذين وقفنا (وقد طمس الله أسماءنا) نتحدى الدمار.

وهذا يعني أن ابن نوح الفرد ليس له وجود، ولقد أصبح هو الشعب البسيط المناضل من أجل الوطن، حتى لو تخلى المترفون الانتهازيون عن هذا الوطن ساعة الشدة .يعترض د.جابر قميحة على الشاعر في تصوير شخصية ابن نوح شامخة صادقة الانتماء"قال لا للسفينة..وأحب الوطن" وهذا مخالف للدين(٤١) ولم ينتبه الباحث إلى أن الشاعر غير معنى بابن نوح التراثي في قليل أو كثير، إنه مجرد إطار فني قام بالتحوير فيه ليتلاءم مع الصورة التي يريد إسقاطها على الواقع ، فالشاعر ليس مؤرخا، ومحاولة ربطة بحرفيه التراث أو التاريخ فيها كثير من التجني على روح الشعر!!!

والغريب أن الباحث نفسه يعود ليقول بعد صفحات: ومن البدهيات أن الشاعر لا يتعامل مع هذه الأعلام التاريخية كما يتعامل المؤرخ الذي يكون همه رصد الحقائق لذاتها بصورة مجردة، ولكنه يتعامل معها كخامة في بنائه الفني، يمنحها من الأبعاد وينفث فيها من روحه ما يجعلها "بتشكيلها الجديد" قادرة على الإيحاءات المطلوبة وإفراز الدلالات التي من أجلها وظفها الشاعر.(٤٢)

ويستشف من كلام الباحث أنه يمنح الشاعر الحرية كاملة في التعامل مع الشخصيات التراثية والتاريخية أما تلك التي لها صبغة دينية فإنه يسلب منه هذه الحرية كاملة !!

الخاتمة

وبعد...

فقد كانت هذه محاولة للتعرف على التشخيص فى القصيدة الغندرامية ومحاولة لقراءة شعر أمل دنقل قراءة درامية ، ولو أن بحث التشخيص في جميع مظاهره يحتاج دراسة موسعة .

وكما كان التشخيص ضرورة فنية حتمها تطور القصيدة إلى الشكل الغندرامي ، كان كذلك ضرورة سيكولوجية للشاعر:" وحده الشعر هو التماسك العقلى والنفسي القوي ، والاتساق الوحيد، والبناء الموضوعي الشديد الإحكام الذي حقق لأمل إعادة خلق العام المرفوض حوله من جديد

لحسابه الخاص". (٤٣) وكأن التشخيص جزء رئيس من عملية إعادة خلق العالم البديل ،وبه يتحقق التوازن النفسي . إن الاغتراب عن المجتمع الواقعي يدفع إلى النكوص ومن ثم خلق عالم خاص يقوم المغترب فيه بالانسجام مع الشخصيات الخيرة والانتقام من الشخصيات الشريرة ، وتحقيق ما يعرف بالعدالة الشاعرية .

ومن الملاحظ على ظاهرة التشخيص عند أمل دنقل أنها تقوم في معظمها على الشخصيات التراثية ، وفي تفسير ذلك يقول د . محسن أطيمش ، ويتفق معه د . جابر قميحة أن الشاعر المعاصر إنما يقوم بتوظيف الشخصيات التراثية للبحث عن المنقذ أو المخلص الذي يعيد للمدينة العربية المستباحة مجدها وحريتها وكرامتها الضائعة (٤٤) .ولكن إذا كان هذا يفسر توظيف شخصيات البطولة والعظمة مثل صلاح الدين وسيف الدولة والمعتصم ، فإنه لا يفسر ، بل ويتناقض مع توظيف شخصيات ترمز إلى الذل والهوان مثل كافور الإخشيدي، أو شخصيات تراثية تحمل معنى سلبيا لكن الشاعر أعطاها معنى إيجابيا مثل ابن نوح وغيره .. لقد أخذ الشاعر المعاصر التراث إطارا فني يسقط من خلاله مايحمل من هموم وقضايا معاصرة يشكل البحث عن البطل المخلص واحدا منها .

وليس صحيحا كذلك أن الشاعر يلجأ إلى التراث والأقنعة عندما يتعرض لقضايا سياسية في ظل نظام استبدادي خوفا من أذى هذا النظام ، حيث يرى د . قميحة أن"أقوال جديدة عن حرب البسوس " لدنقل من هذا القبيل(٤٥) لقد كان أمل دنقل يخشى السقوط الفني أكثر مما يخشى السلطة ، إنه يبحث عن المعادل الموضوعي الذي يعطي لتجربته أو رؤيته تجسيدا خالدا ، ولا يبحث عن ستار يختبئ خلفه ...

كما كان استدعاؤه لشخصيات متنوعة من التراث العربي ، في حين وظف القليل جدا من الشخصيات الغربية أو الفرعونية ، نوعا من الإيمان القومي ، فقد كان كثير الترديد أن قوة مصر في انتمائها العربي الإسلامي لا في فرعونيتها(٤٦) .

لقد برز ميل الشاعر إلى التشخيص ، وذلك عندما أطلق على كثير من قصائده أسماء شخصيات مثل :من مذكرات المتنبي،من أوراق أبي نواس،مقابله خاصة مع ابن نوح، مقابلة مع

أبي موسى الأشعري ،سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس ، مقتل كليب ، مراثي اليمامة إلخ.. ،كما كان عنده نوع من التشخيص من خلال الموجودات ،وكان من هذه الموجودات ما يصلح لأن يكون قناعامثلما فعل مع" النيل المغترب "المطالب بإبراز أوراقه الرسمية ،ومن هذه الموجودات ما عبر عن حالة أمة بأكملها كما حدث في رائعته "الخيول".....إلخ .

أما الشكل الجمالي، أو البناء الفني عند الشاعر فإن هذا يحتاج إلى دراسة مستقلة .

لقد كان أمل دنقل في طليعة المبدعين الجدد الذين وصفهم مريد البرغوثي بقوله :

"إنهم مبدعون واثقون،لايخشون قساوسة الحداثة والمبشرين بالنظريات التامة.إنهم يعرفون جيدا أن الشاعر يواجه سؤال التجديد مع كل قصيدة حديثة ؛لأن كل قصيدة تطالب شاعرها بجماليات خاصة بها ،وهم في ساعات الكتابة، لا يعملون على تلبية مطالب الموضة الأحدث في"بوتيك"النقد ، بل يلبون مطالب مسوداتهم.(٤٧)

وأخيرا فإن، أمل دنقل، يشكل مع أضرابه أمثال السياب وعبد الصبور ،أسمى ما وصل إليه الشعر العربي في القرن العشرين وخاصة في القصيدة التى أطلقنا عليها اسم :القصيدة الغندرامية.

الحواشي

(١) ولد أمل عام ١٩٤٠ بقرية من قرى قنا صعيد مصر،كان والده يكتب الشعر وينشره في صحيفة محلية ،وكان الوالد قد تخرج من الأزهر وعاد ليعمل إماما في القرية ، فتح الطفل أمل عينه على شعر أبيه وحاول أن يترسم خطاه ،وهكذا انفتحت موهبته الشعرية وهو في حوالى العاشرة من عمره.انكب على كتب الأدب والتراث العربي و العالمي ،ودواوين الشعراء حتى كو ن لنفسه ثقافة واسعة متميزة ،إضافة إلى موهبة شعرية صادقة وأصيلة ،وأضاف إلى هذه الأقانيم التزامه الجاد والمخلص بقضايا الإنسان في بلده وفي الوطن العربي ، توفي عام ١٩٨٣عن ستة دواوين ، هي على التوالي: البكاء بين يد ي زرقاء اليمامة .٢- تعليق على ما حدث . ٣- مقتل القمر. ٤- العهد الآتي . ٥- أقوال جديدة عن حرب البسوس. ٦- أوراق الغرفة رقم (٨) . انظر: الجنوبي. عبلة الرويني . دار سعاد الصباح.وانظر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل . د. جابر قميحة. دار هجر للنشر .القاهرة ١٩٨٧

(٢) انظر ديوان الخليل : قصائد الجنين الشهيد ، فنجان شاي ..إلخ .مطبعة دار الهلال ط٢ القاهرة ١٩٤٩ .

(٣) المعادل الموضوعي كما ورد في مقال لإليوت عن هاملت ١٩١٩:إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإنفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي،أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات (الأشياء المدركة بالحس) أو موقف أو سلسلة أحداث تكون بمثابة ذلك الإنفعال بشكل خاص،بحيث إذا ذكرت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى تجربة حسيه فإن الانفعال يثار في الحال، فتلك الحتمية الفنية تكمن في ملائمة العناصر الخارجية للانفعال ملائمة كاملة:انظر :مقالات في النقد. ص٧٦،د.إبراهيم حمادة .دار المعارف القاهرة. ١٩٨٢

(٤) د.على عشرى زايد.استدعاء الشخصيات التراثيةص٢١.دار الفكر العربي القاهرة١٩٩٧

(٥) د.عز الدين إسماعيل.الشعر العربي المعاصرص١٤ .دار الفكر العربي ط٣

(٦) د.جابر قميحة .التراث الإنساني في شعر أمل دنقل .ص٢٢ . سبق ذكره .

(٧) د.عز الدين إسماعيل .الشعر العربي المعاصر ص٢٧٨ سبق ذكره.

(٨) محسن أطيمش.دير الملاك ص١٨.دار الرشيد للنشر .بغداد ١٩٨٢

(٩) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ص٤٩ دار الفكر العربي القاهرة. سنة ١٩٨٠

(١٠) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٢٠٦مكتبة دار العروبة بالكويت سنة ١٩٨١ .

(١١) الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل: ص٩٩ مجموعة دراسات نقدية .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت سنة ١٩٩٦ .

(١٢) عبلة الرويني : الجنوبي ص٤٩ .سبق ذكره.

(١٣) السابق ص٢٦

(١٤) السابق ص٢١

(١٥) الحداثة العربية في شعر أمل دنقل ص١٢٤ مجموعة دراسات نقدية .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت ستة١٩٨١.

(١٦) عبد الوهاب البياتي : تجربتي في الشعر ص٣٥ منشورات نزار قباني بيروت. سنة ١٩٦٨

(١٧) د. جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر،مجلة فصول يوليو ١٩٨١ ص١٢٣

(١٨) أمل دنقل: الأعمال الكاملة ص١٤٧مكتبة مدبولي القاهرة .وسنعتمد هذه الطبعة طيلة البحث ، لذا سنكتفي – عند اقتباس الشعر – بإيراد رقم الصفحة من هذه الطبعة في المتن .

(١٩) قال الشاعر بهذا الرأي في ندوة مجلة فصول، يوليو ١٩٨١ ص٢٠٠

(٢٠) د.جابر قميحة التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص٢٢٢ ، مجموعة دراسات نقدية .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت.سنة ١٩٨١.

(٢١) انظر:حمدي السكوت : الشيطان بين العقاد وميلتن. فصول يوليو ١٩٨١ ص١٦٣-١٧٢

(٢٢) د.صلاح فضل ص١٠١ دراسات نقدية .سبق ذكره.

(٢٣) نسيم مجلي : أمل دنقل أمير شعراء الرفض. أدب ونقد يوليو. ١٩٨٥ ص٧٣

(٢٤) عبد الرحمن بسيسو : قراءة النص .فصول. صيف ١٩٩٧ ص١١١

(٢٥) الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، ص١٢٢ دراسات نقدية .سبق ذكره.

(٢٦) د.لويس عوض : شعراء الرفض الأهرام .١٩٧٢/٧/٧

(٢٧) نسيم مجلي :أمل دنقل أمير شعراء الرفض ص٧٥-٧٦ .سبق ذكره.

(٢٨) د.صلاح فضل ص١٠١-١٠٢ حيث يعقب على القصيدة بأنها " نص مدهش لشاب لم يتجاوز العشرين من عمره " في حين كان أمل في الثانية والعشرين .

(٢٩) عبد الرحمن بسيسو : قراءة النص ص١١٢ .سبق ذكره.

(٣٠) بيانات لمسرح عربي جديد ص١٧٨ دار الفكر العربي .بيروت ١٩٨٨

(٣١) د.علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية ص١٨٣ .سبق ذكره.

(٣٢) د. فوزي الحاج : الشعر العربي في القرن العشرين ص٢٨٨ مكتبة الأقصى. غزة .١٩٩٤

(٣٣) من أقوال الشاعر في ندوة فصول يوليو ١٩٨١ ص ٢٠١

(٣٤) د.محمود رجب : الاغتراب ص٢٧ دار المعارف ط٢ ١٩٨٦

(٣٥) بيير أجيه توشار: المسرح وقلق البشرص١٣٧-١٣٨ ترجمة د.سامية أسعد.الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١.

(٣٦) د.صلاح فضل وعبد الرحمن بسيسو (مرجعان سبق ذكرهما)

(٣٧) انظر: جيمس روس – ايفانز:المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم.ص٩٦-٩٧ ترجمة فاروق عبد القادر .دار الفكر المعاصر.القاهرة ١٩٧٩

(٣٨) عبلة الرويني : الجنوبي ص٢٢ .سبق ذكره.

(٣٩) السابق ص١٦

(٤٠) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص١٢٤ .سبق ذكره.

(٤١) السابق ص٨٩

(٤٢) السابق ص١٢٥

(٤٣) عبلة الرويني : الجنوبي ص١٠ .سبق ذكره.

(٤٤) انظر دير الملاك ص٧٧ والتراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص٢٧ .سبق ذكرهما.

(٤٥) انظر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ص٢٨ والرمزية في الأدب العربي ص٤٦٠ د. درويش الجندي .

(٤٦) عبلة الرويني : الجنوبي ص٧٢ .سبق ذكره.

(٤٧) الديمقراطية والاستبداد في تناول النص الشعري .فصول صيف ١٩٩٧ ص٢٨٤